



Per una mediologia della letteratura

McLuhan e gli immaginari

Giovanni Ragone

Trasporto, partecipazione, tecnologie

C'è un modo di *sentire* la letteratura – un *sentire*, un coinvolgimento sinestetico, sentimentale e intellettuale, che supera le distanze tra soggetto e testo implicite nell'atto del *leggere* – del quale tutti siamo esperti, gli studiosi come i lettori più ingenui. Come era solito dire Fabrizio De André, con la grazia e la semplicità del poeta, sull'onda della *Spoon River Anthology*, gli artisti provano a rendere vicini e attingibili un luogo, una storia, un uomo, e a indurre compassione per ciò che viene raccontato. E il senso e il piacere – o il dolore – dell'opera è in quel viaggio metaforico, in cui veniamo coinvolti in una ricerca di senso. Per noi stessi, ma nella condivisione, nella apertura all'esperienza dell'Altro, se non di un io-noi¹.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;
Quand la terre est changée en un cachot humide,
Où l'Espérance, comme une chauve-souris,
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

¹ Fondamentale, insieme alla riflessione – lunga un secolo – sulle forme identitarie collettive (da Durkheim, Hallbwachs, Mauss, Benjamin, Morin, McLuhan, fino a Touraine, Castells, Serres), il riferimento a *La società degli individui* di Norbert Elias, più volte rielaborato dal 1939 in avanti (Elias 1987).



Quand la pluie étalant ses immenses traînées
D'une vaste prison imite les barreaux,
Et qu'un peuple muet d'infâmes araignées
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,
Des cloches tout à coup sautent avec furie
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,
Ainsi que des esprits errants et sans patrie
Qui se mettent à geindre opiniâtrément.

- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,
Défilent lentement dans mon âme; l'Espoir,
Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir

In *Spleen IV* è evidente questo doppio carattere: il trasferimento in ambienti successivi attraverso parole, suoni, immagini – la terra sotto un cielo basso, l'umida cella, le righe della pioggia, il cervello invaso dai ragni, le campane urlanti, il funerale senza un rumore – che diventano, nella poesia di Baudelaire, le nostre prigioni, così che il coinvolgimento immersivo diventa il medium, la metafora per rappresentare una condizione – individuale e collettiva – di annullamento. Compiuto il viaggio, quel frammento di immaginazione è divenuto parte di noi, come individui, ma anche di una deriva, di un sentire e di un immaginario collettivi. Ai quali ci riferiamo e ai quali contribuiamo, nel nostro patire, nel nostro sforzo di individuazione.

Al trasferimento immateriale provvedono tecnologie della virtualizzazione, vale a dire – nella poesia - quei mezzi della letteratura che in vario modo ibridano la parola con altri media; a) la lingua, nei versi di Baudelaire, è utilizzata come mezzo per rendere sensazioni fisiche, immagini, flash di memoria; b) altri sistemi di comunicazione (come la pittura, l'allegoria, gli usi funerari, la musica, la guerra) sono riassemblati all'interno del medium-poesia, c) la narrazione popola gli ambienti in cui il soggetto viene trascinato e gettato, di potenziali storie (la poesia, come si sa, ne assembla nuclei per movimenti analogici, non lineari). Questi sistemi di organizzazione del senso funzionano non solo per organizzare l'esperienza del viaggio, ma anche per garantirne

l'ulteriore trasferimento in una metafora dello *spleen*, se non dell'esistenza in sé. Il *mood* in cui è stato calato il nostro sensorio, i *flash* di memoria, il ritmo in cui si modula il procedimento analogico del racconto – le strutture, in definitiva, in cui ogni altra modalità dell'esistere e del comunicare si surriscalda e si discioglie, fino al pianto, al dolore acuto e angosciato dello stendardo piantato nel cranio – collaborano con lo spostamento metaforico della catena di immagini su un piano simbolico, collettivo, mitico.

Tutti i media impiegano tecnologie – sia materiali (onde sonore, carta e inchiostro, elettricità e *chip* di materiali rari) che immateriali (strutture di organizzazione del senso, dalla parola e al suono artificiale fino al software). Modulando le tecnologie che trattano la parola, il suono e l'immagine, i media innescano e gestiscono nella nostra mente/corpo il ciclo stimolo sensoriale/ emozione/ memoria/ sentimento/ pensiero, e ci assicurano il viaggio, e la condivisione. I media artistici sono zone di sperimentazione delle tecnologie (e come vedremo, di ibridazione), e di un intenso lavoro sulla condivisione e il mito. Ogni opera è un medium a sé, anche se ovviamente sfrutta esperienze e tecnologie assestate di "genere" (così per esempio nella tradizione della poesia, in confronto al romanzo, la ri/mediazione e la narrazione mitizzante entrano in gioco in minor misura rispetto all'uso sinestetico della parola che ibrida tutti i sensi, eppure sono anch'esse indispensabili). Più che sulla polisemia e sull'ambiguità, i testi letterari sono costruiti sull'impianto tecnologico, mediale e metaforico attraverso il quale ci portano ad "abitare" un ambiente di comunicazione e condivisione (e trascuriamo per un momento il fatto che anche la poesia è "abitata" da noi solo attraverso altri media: editoria, scuola, web, questa rivista, e così via).

Sono le tesi di McLuhan: ogni costruzione culturale umana è inscindibile dalle tecnologie, di cui ci serviamo per creare oggetti e ambienti e per interagire con essi e tra noi; nell'adattamento dell'uomo all'ambiente naturale e a quello antropizzato, le tecnologie della comunicazione – dal gesto e dalla parola al tablet – giocano il ruolo decisivo, ri assemblando e riorganizzando altre tecnologie, e sospingendo continui processi di innovazione (nuovi media; nuove

forme culturali, e ancora nuove tecnologie); il corpo/la mente si abitua via via a partecipare ad ambienti, a luoghi e narrazioni infrastrutturati dall'ibridazione tra sensorio umano e *device*; tutto ciò che è proprio dell'umanità – memoria, immaginario e identità, i processi fondativi delle culture – si sviluppa in ambienti culturali mediati, e quindi inscindibili a loro volta dalle tecnologie.

Sembrano – dopo mezzo secolo dalla loro formulazione – categorie acquisite, e a rischio di applicazioni banali. Eppure, nei domini della letteratura e delle arti, esse continuano a ruotare prevalentemente all'esterno degli studi. E per nulla banali restano temi di indagine in vario modo “mediologici”: in quali modi un autore, un'opera, un movimento, percepisce, o almeno testimonia, la continua ibridazione corpo-mente/media? La letteratura (e le arti) sono un luogo di particolare consapevolezza? La letteratura, in quanto medium ibrido con la lingua scritta e con il “punto di vista” della lettura, è più portata delle altre arti a integrare immersione e riflessione? Manca, o è presente solo a squarci, un quadro che non risulti elementare dell'evoluzione storica della letteratura come medium in continua transizione, sia per quanto riguarda – epoca per epoca – le tecnologie di ibridazione della parola con il sensorio; sia per quanto riguarda la ri/mediazione che nei testi avviene delle strutture degli altri media, e delle figure e strutture dell'immaginario collettivo. In un recente tentativo di analisi a più voci di opere di Kafka, si è tentato di formalizzare uno schema relativo a tre livelli di indagine (cito dall'introduzione della curatrice²):

In una mediologia della letteratura dovremo ricomprendere tre strati di scavo; dove quello più esterno e preliminare è dato dall'analisi della forma estetica dell'autore in quanto soggettività che vive in un ambiente mediale. Quale era l'orientamento di Kafka, la sua interazione con i media? [...] Su questo primo livello dello scavo si innesta il secondo: il tentativo di riconoscere nelle narrazioni kafkiane la sintassi o le figure importate dagli altri

² Capaldi 2012, XII-XVIII, *passim*.

media, i processi di “rimediazione” (intertestuale quanto intermediale) di immagini, spunti o situazioni che possono aver trovato rielaborazione nelle opere dello scrittore³. ... L'analisi dei processi di transcodifica fra gli altri media e il medium narrativo (in questo caso le narrazioni di Kafka) è fondamentale, a patto però di superare il rischio di un autoconfinamento su un piano semiotico privo di profondità. Va detto che su questo terreno Lotman e la scuola di Tartu hanno dato prove convincenti e hanno descritto i processi standard dell'evoluzione culturale già negli anni Settanta, pur essendo privi di una nozione adeguata dell'evoluzione dei media. Ora, e senza ripudiare quell'apporto teorico, occorre sottolineare che un'analisi “intermediale” del testo, simile a quella “intertestuale”, può anche essere euristicamente utile, ma a patto di non occultare la natura potentemente ibridante e *quindi* conflittuale della mediamorfosi⁴. L'immaginario di un'epoca, infatti, prima di ogni più o meno ordinato tradursi di testi e sintassi da un medium all'altro, reca le tracce di una vera e propria *passione* della soggettività: dell'esaltazione fusionale o del disagio, del piacere o del dolore per l'adattamento al nuovo ambiente artificiale della vita (con le relative mutazioni e il germinare di immaginazione che ne deriva). E quali potenti metafore ha costruito Kafka per narrarci tutto questo: il malessere, l'esilio, l'impossibilità di conciliarsi con istituzioni folli e irriconoscibili! Anche se per lui stesso si trattava di costruzioni enigmatiche, incontrollabili, e destinate a interpretazioni divergenti.

Il quasi-naturale intreccio fra sensorialità, medium e metafora, dunque a livello teorico fra la *mediologia* – quel sistema di conoscenze che pur tra inefficaci riduzionismi e determinismi viene esercitato quotidianamente e necessariamente sulla cultura dei mass media, dei

³ In questa direzione va per esempio Alt 2009.

⁴ Tale è chiaramente il discorso di Kafka sul cinema, già riportato, e così prosegue la conversazione con Janouch: «“È un'affermazione terribile” osservai. “L'occhio è la finestra dell'anima, dice un proverbio ceco”. Kafka annuì. “I film sono persiane di ferro”» (Janouch 1952: 75).

personal media, delle reti digitali –, e la *sociologia dell'immaginario*, esperienza che data più o meno un secolo, dagli anni '20 alle declinazioni attuali, viene da una storia importante. Proveremo a raccontarne qualche passaggio.

L'intuizione mediologica

I fumetti; un ciclo di seminari su comunicazione e cultura di massa per la Ford Foundation; poi un libro multimediale e simultaneo sull'automobile⁵. L'interesse di McLuhan per la *pop culture* maturò alla fine degli anni '40, mentre affinava il suo stile teorico, aforistico e iconico. Il salto definitivo verso la "scienza dei media" avvenne più tardi, all'inizio degli anni '60 – la fondazione del Centro per la cultura e la tecnologia di Toronto è del 1963 –; ma come si legge in una intervista di qualche anno dopo, il passaggio-chiave, l'intuizione fondativa già nella prima fase del suo lavoro sui mass media, gli derivò dalla vocazione per la letteratura:

[...] mi resi conto [...] che i più grandi artisti del XX secolo: Yeats, Pound, Joyce, Eliot avevano adottato un nuovo approccio, fondato sull'identità dei processi di cognizione e di creazione. Mi resi conto che la creazione artistica è il playback dell'esperienza comune. (McLuhan 1969a)

Nei '40 e nei '50 l'attenzione per la cultura di massa era in una fase già molto vivace nell'ambiente culturale americano, aperto al contributo di centinaia di intellettuali, artisti e uomini di spettacolo europei emigrati; e le interpretazioni di McLuhan incrociavano in modo assolutamente originale, trasferendole sulla generalità dei processi culturali, alcune riflessioni sul *mainstream* della letteratura sperimentale, coltivate fin da quando era studente a Cambridge:

⁵ McLuhan 1951a.

[...] Richards, Leavis, Eliot e Pound e Joyce [...]. Il mio studio sui media iniziò e rimane radicato su quegli uomini. [...] Gli effetti dei nuovi media sulle nostre vite sensoriali sono simili agli effetti della nuova poesia. Essi non cambiano i nostri pensieri ma la struttura del nostro mondo. (McLuhan 1969b: *Preface*)

All'università nel 1934-36, allievo di Leavis, aveva iniziato con il *new criticism*, e con la "nuova poesia". La tesi di dottorato era sulle *artes dictandi*, dall'antichità alla scolastica all'età elisabettiana, e sulle strutture del paradosso in Thomas Nash; ma a causa della guerra il titolo lo conseguì solo nel 1943, a St. Louis. Nel periodo di incubazione della "scienza dei media", prima di sbarcare a Toronto, andava peregrinando come professore di letteratura in varie università statunitensi e canadesi, occupandosi ancora dei suoi poeti preferiti e delle strutture retoriche del discorso; riscoprì Poe; e la sua teoria della composizione, e mantenne rapporti diretti con Wyndham Lewis, il pittore, scrittore e teorico ex-vorticista, e con Ezra Pound, rinchiuso in manicomio criminale. Individuare con precisione il momento in cui da una teoria formalista emerge una teoria dei media non è difficile, se si rileggono in ordine cronologico gli articoli di materia ancora letteraria degli anni '40 e '50. C'è un passaggio evidente, nel quale, dopo aver colto la crisi e l'implosione della lingua scritta nella cultura degli anni '30 e '40 già dominata dai media di massa, dove l'inglese e il francese sono «per così dire, mass media obsoleti» (McLuhan 1958) – il discorso sulla crisi si collega con quello sulla sperimentazione espressiva del laboratorio joyceano, considerato non solo come testimonianza di quell'implosione, ma come avanguardia e anticipazione di un nuovo ordine dei media, e del conflitto che la rivoluzione comporta («Il dramma sarà in futuro in guerra con le convenzioni, se deve realizzarsi veramente. E *Finnegans Wake* è un puro dramma»: McLuhan 1959). E già molto prima, nel saggio su *Joyce, Aquinas and the Poetic Process* (McLuhan 1951b, coevo a *The Mechanical Bride*), si innestavano su un ragionamento riguardo alla *Philosophy of Composition* alcune tesi tipicamente mediologiche: l'arte come "antenna" del cambiamento dei media, delle tecnologie della comunicazione, e delle tecnologie in

generale⁶; più precisamente nel senso che esse non si limitano a “segnalare” o a “reagire” al cambiamento, ma lo agiscono, lo sospingono, lo formalizzano (“Il processo poetico è teso a scoprire e rintracciare”; l’innovazione “creativa” si intreccia con la “ricostruzione”; l’autore è anche un investigatore e uno storiografo, o piuttosto un archeologo). In coerenza con quelle tesi, *The Gutenberg Galaxy* (1962), il primo grande libro della mediologia contemporanea, si basa su un *doppio* principio: da un lato, per comprendere l’evoluzione dell’ambiente culturale umano occorre comprendere i media; ma dall’altro, per comprendere i media vi è molto da imparare dalle metafore e dalle invenzioni strutturali degli artisti, che sono intenti a formalizzare i conflitti nel turbine della mediamorfosi. Di fatto, la continuità tra la *Galaxy* e *Understanding Media*, (1964), il secondo “classico” della tradizione mcluhaniana (entrambi in forma a “mosaico”, le tessere vanno ricomposte dal lettore), poggia sui riferimenti frequenti a quel campo di sensori che sono le opere e i linguaggi della letteratura e dell’arte.

Qualcuno però un analogo passaggio l’aveva compiuto diverso tempo prima⁷. Nell’Europa fra le due guerre, nel momento dell’espansione a livello mondiale dell’industria culturale, e non solo americana, il momento più alto della riflessione sulle corrispondenze fra le tecnologie/i media, e gli immaginari/le creazioni allegoriche, si era avuto con le intuizioni di Walter Benjamin sull’ambiente della metropoli. Un pensiero sensibilissimo alla letteratura, e a sua volta non isolabile da una ampia linea che intreccia e sperimenta riflessioni-cardine tra sociologia, psicanalisi, antropologia e scienza dei segni. Il

⁶ Una compiuta formalizzazione del processo di “mediamorfosi” è nel postumo *La legge dei media*, assemblato da Eric McLuhan (1988).

⁷ Lo stesso McLuhan venne influenzato, oltre che da psicologi, antropologi e sociologi (come Riesman) americani, anche da zone assai avanzate di elaborazione europea precedenti e successive alla seconda guerra mondiale, molto più estese della critica inglese (Leavis e Richards): soprattutto gli studi sull’arte dell’ambiente del Warburg, ma anche Cassirer, Eliade, o il “francofortese” Loewenthal.

Novecento è segnato da un'intensa ricerca sull'immaginario, le forme estetiche e i linguaggi, la memoria collettiva e la produzione creativa. Durkheim, Freud, Kracauer, Mauss, Benjamin, Morin, McLuhan, Barthes, Baudrillard, Abruzzese, Lotman, sono probabilmente tra i principali riferimenti che il XXI secolo continuerà a riconoscere per le scienze umane. Diversi, spesso incompatibili tra loro, alcuni rifiutano e altri sono votati alla completezza delle scienze "razionali". Ma ciò che li accomuna è una sensibilità per l'*immaginario* – e per il problematico rapporto fra gli immaginari condivisi e la creazione di mappe cognitive utili a orientare i soggetti – non separabile dalla riflessione sui media, e sulle arti. È un'idea di cultura come un campo immateriale e fluido, mimetico e partecipativo, costruito su narrazioni e immagini irriducibili al regime di significazione dei testi chiusi e fissi, e basato su una intensa attivazione del non-razionale, dell'inconscio, dei sentimenti, dei sensi, nel gioco complesso in cui si creano i processi "autobiografici", del sé o del gruppo. La scoperta dell'immaginario come zona indagabile della cultura precede la scienza dei media e ne è anzi la pre-condizione, permettendo un dialogo fra tutte le punte più avanzate delle scienze umane, un dialogo che McLuhan metterà a frutto utilizzando la diffusa disposizione a collegare tecnologie delle arti e cambiamento della vita metropolitana, tipica degli anni '30 (e da molto più tempo nell'esperienza delle avanguardie sia artistiche che letterarie).

Come definire – da una base essenzialmente durkheimiana – gli immaginari collettivi? In sintesi, si tratta di narrazioni ed icone che organizzano il tempo e lo spazio, ricollocando l'individuo e il suo "abitare" il mondo al loro interno: dai miti e dalle sacre scritture antichi ai romanzi e ai racconti giornalistici e finzionali moderni, essi danno forma, configurano, sintetizzano le relazioni tra lo spazio (il "luogo") e il soggetto, il suo "abitare" (il "mito")⁸. In generale, secondo i teorici dell'immaginario, la letteratura, come le arti visive e spettacolari, si costruisce come esperienza sperimentale di quelle

⁸ Una sintesi del campo teorico dell'identità collettiva e dell'immaginario collettivo è in Ragone 2014.

relazioni. Come aveva compreso per primo Georg Simmel, l'arte è un medium che "riduce" le distanze tra immaginario e nuda realtà⁹; anche perché è socialmente necessaria una negoziazione tra razionalità e immaginazione, tra individuo e entità collettiva, tra materiale e immateriale. Il soggetto lavora senza tregua per collegare mediante continui "compromessi" i fatti/gli oggetti/le percezioni con le rappresentazioni/gli ideali/le immagini. Leggendo un romanzo, ascoltando una poesia, ci trasferiamo in un ambiente, e ne abitiamo le storie. Attraverso l'esperienza psichica strutturata dal medium il luogo diviene nostro, e le storie che lo popolano divengono memoria.

Con McLuhan la riflessione sulle relazioni tra immaginario e vita reale si è consolidata e storicizzata. Oggi è evidente che le relazioni tra spazio e soggetto variano nella mediamorfosi, dipendono dalla natura e dalla struttura del medium; secondo il quadro teorico McLuhaniano, le lettere in particolare hanno gestito per secoli l'oscillazione tra immersività virtuale e distanza "prospettica" (un io osserva luoghi e storie da un punto di vista definito), garantendone il mantenimento, e con esso la prevalenza del controllo razionale. Gli studi sull'editoria in particolare hanno seguito la diffusione di massa delle lettere – la democratizzazione, lo sviluppo dalle città alle metropoli, e l'applicazione di motori e macchine al processo di stampa sono andate di pari passo –, la progressiva industrializzazione dell'immaginario nel XVIII e XIX secolo, fino a una intensiva serializzazione (e a questo è corrisposto un cambiamento di segno delle funzioni della letteratura, che accentua il suo ruolo sperimentale, dagli illuministi ai romantici, a Kleist e Balzac). Poi, in un arco relativamente breve di tempo fra il medio Ottocento e il primo dopoguerra, si è determinata una gigantesca e straordinaria convergenza tra riproducibilità, mitologie collettive e media "elettrici", dove si sviluppavano forme, stili e media immersivi, spettacolari, refrattari alla percezione stessa delle distanze, in un ambiente convergente e nello stesso tempo drammaticamente

⁹ Per Simmel (1918) l'arte "fissa" la vita in oggetti fissi, attingibili; contribuisce così a costruire un limite, che può sempre essere infranto e superato.

conflittuale con la *forma mentis* razionale, con la pianificazione e il controllo di ogni ambito della vita. Da molto tempo assumiamo come principali testimoni di un simile rivolgimento le operazioni finzionali e metaforiche della letteratura e delle altre arti, più o meno labilmente ancorate allo spazio reale, al «senso della posizione» (Ilardi 2005): la *new poetry*, il percorso del romanzo tra Flaubert e gli anni '30, e più ancora le avanguardie nelle arti figurative, che milioni di persone vanno a rivisitare nella continua teoria delle mostre e dei musei.

Allo stesso periodo in cui emergono i mass media – laboratori di una sintesi simbolica collettiva e accumulatori di una nuova potenza degli immaginari – risalgono anche le prime teorie sull'immaginario: i post-nietzscheani come Le Bon e Tard (la massa come energia dominante e prevaricante sui legami più tradizionalmente sociali); i parietiani (il mito – e anche il mito letterario, tra Sorel e D'Annunzio – come “simulatore” di forme di aggregazione reale, manipolata da élites o corpi “politici”)¹⁰; i postmarxisti (i processi di alienazione, materiale e simbolica, la fantasmagoria della merce, la *camera obscura* come rovesciamento dell'immaginario, l'ideologia come un mezzo di dominio sulla pratica degli individui, che cela sia la produzione concreta che il senso dell'esistenza nella sua totalità)¹¹. Non solo gli artisti, insomma, come Monet, Pissarro, e Munch, ben prima dei futuristi, o Flaubert e Zola prima di Musil, Kafka e Céline, ma anche i protagonisti del pensiero sull'immaginario, divenuto via via pensiero sui media, hanno avvertito il ritmo sonoro, discorsivo e inconscio, e il tempo automatico e meccanico della tecnica e della vita metropolitana entrata nella sua fase “elettrica”; così nel saggio forse più importante di Benjamin (*Di alcuni motivi in Baudelaire*, 1939) il tema di fondo è quello di un tempo “autentico” della vita che appare quasi inattuabile. Da Durkheim fino a Morin se non fino ad oggi, è risuonato lo stesso allarme: il rischio di una assimilazione del soggettivo e dell'oggettivo

¹⁰ Pareto si occupò direttamente dell'argomento in *Il mito virtuosista e la letteratura immorale* (1911).

¹¹ Sono, naturalmente, i temi al centro della riflessione dei “francofortesi” e post-francofortesi, in ogni paese.

in catene di associazioni senza più senso e senza memoria della loro origine; di una liberazione barbarica delle pulsioni distruttive insite in ciascuno, come residui arcaici di una violenza primitiva, come rovescio di una automazione della sensibilità e del pensiero, in un mondo di servi alla *Metropolis* di Fritz Lang. E si sono cercate contromisure: proprio in quella triangolazione fra immaginario, tecnologie/media, arti, che il primo Novecento ha surriscaldato fino a immaginare il trionfo assoluto della macchina e il rovesciamento del tempo metropolitano in un mondo onirico senza spazio né tempo (dopo il futurismo ecco il cubismo, la metafisica, il surrealismo e Kafka).

Benjamin lavorava sui temi-chiave: in un ambiente prevalentemente tecnologico come quello della vita metropolitana, le arti si riducono a docili strumenti dei nuovi media? o la loro vocazione è di smontarne i meccanismi? Esiliato a Parigi, i suoi termini di confronto non erano solo Horkheimer e Adorno, e prima Lukàcs: ma frequentando alla fine degli anni '30 il Collège de Sociologie del postsurrealista Bataille, insieme a Caillois, Klossowski, Leiris, Kracauer e altri, era entrato in contatto anche con gli ambienti di Mannheim e di Mauss. Questi avevano assorbito dal decennio precedente le tesi sullo scambio simbolico del loro maestro Durkheim, secondo le quali i simboli sono immateriali e coincidono con le cose solo su un piano arbitrario e immaginario, ma aderendo ai simboli e assimilandoli, "vivendoli", gli uomini formano una *communio*, un legame che crea l'illusione della realtà, e si fa realtà esso stesso. La "numinosità" e la potenza dell'irreale, del mito, del sogno, delle figure e leggende consolidate nello spirito collettivo, che organizza la società e comanda storia e quotidianità – su questo convergono da allora fino ad oggi un pensiero antropologico e uno mediologico. La definizione oggi accettata di "immaginario collettivo" derivava da quella del Collège – ma anche il "francofortese" Horkheimer aveva analizzato nello stesso senso nel 1936 il *Don Giovanni* e *Romeo e Giulietta* – : l'immaginario collettivo si "realizza" nell'immaginario sociale della metropoli attraverso una produzione culturale che simula mediante tecnologie come il cinema e la fotografia l'apparenza delle cose, incorporando nella loro struttura mitologie e disposizioni emozionali; il rapporto con

il tempo/spazio vi si determina attraverso un “ricordare” per costellazioni di immagini (piuttosto che narrazioni lineari): figure dotate di un’aura, un potere allegorico, che alimenta una fantasmagoria, delle cose e degli ambienti. La teoria classica dell’immaginario collettivo e della memoria come identità collettiva, già iniziata da Halbwachs (1925) in rapporto con Pareto e Mannheim), verrà costruita esattamente su questa base. Essa prevede che in un gruppo i modelli del comportamento, delle culture, e delle relazioni si formino sulla base della condivisione di un insieme di narrazioni e metafore, o “finzioni d’umanità” (Le Goff 1979), apprese e rielaborate attraverso l’esperienza primaria (famiglia e ambiente di vita), secondaria (istituzioni educative, religiose, lavorative, politiche, ecc.) e terziaria (prevalentemente il consumo, i media, e la potenza simbolica delle loro mitologie¹²). Ma sono stati gli scritti di Benjamin, tra letteratura e sociologia, ad affascinare e influenzare gli anni ’70-’80, dopo la ripresa e le traduzioni in molti paesi europei. Fondativi per l’intreccio fra media e immaginari, essi hanno diffuso intuizioni inedite sui rapporti fra forme letterarie e artistiche e forme estetiche della metropoli, assumendo gli strumenti post-marxisti della esplorazione urbana del Collège, la psicoanalisi freudiana (che individua negli immaginari la memoria perduta e ritrovata, il ricordo, il substrato psicologico di una vita autentica riattingibile nel flusso delle produzioni artificiali), e una iniziale mediologia (che individua negli immaginari l’iscrizione spaziale in un territorio domestico, privato o urbano, o interamente trasferito nella virtualità attraverso le tecnologie dei media). E mostrando come sia possibile leggere le strutture e le metafore della letteratura come allegoria del soggetto, nel travaglio dell’abitare quello spazio e quel tempo che tecnologicamente gli è dato.

¹² Morin 1962.

Dopo Benjamin e McLuhan

Tipico del Collège (Kracauer, Benjamin, in seguito Callois¹³) era l'abbassamento delle barriere tra lo studio delle creazioni dell'arte e lo studio delle espressioni di quella che di lì a poco sarebbe stata definita come *popular culture*, entro una essenziale esplorazione dei "luoghi" e dei "miti", tra le figure dell'immaginario, le forme estetiche dello spazio metropolitano, le tecnologie dell'immagine. In evidente dissenso con la *Dialettica dell'illuminismo* di Horkheimer e Adorno, che consideravano la produzione culturale e artistica di massa una alienante "sacralizzazione" auratica degli immaginari nelle mitologie moderne e profane del consumo e dell'industria, Benjamin avrebbe forse condiviso, se fosse vissuto negli anni '50/'70, altri passaggi fondamentali della riflessione sui media, come le analisi sociologiche di Morin sul cinema e sulla cultura nella società del consumo, o la nuova antropologia (Lévi-Strauss, sulle tracce di Mauss), e i primi lavori strutturalisti di Barthes. Una riflessività critica sulle tecnologie non impediva di considerarle come componenti della rappresentazione, dello spettacolo dei media, del quale era sempre possibile – non si era lontani dalle tesi di Benjamin sul cinema di Chaplin – un utilizzo spiazzante, strutturalmente ironico se non poetico. La vera scoperta era infatti quella di un immaginario generato da pulsioni e mediazioni collettive: l'unica realtà di cui siamo certi – scriveva nel 1956 Edgar Morin, in *Le cinéma ou l'homme imaginaire* – è la rappresentazione; l'immagine vi funziona come atto costitutivo radicale e simultaneo del reale e dell'immaginario, concorrenti ma anche complementari; desideri e paure vi si intrecciano in una pratica spontanea che dà corpo alle nostre fantasie, antropomorfizzando la natura e la morte, in miti, credenze, fiction e sogni, via via creando entità simboliche più astratte ("patria", "sinistra", "sviluppo"...). Alle drammatiche domande della prima e tragica metà del Novecento sulla disumanizzazione tecnologica, i teorici del secondo dopoguerra e della nuova società dei

¹³ *Ornament der Masse* è del 1927 (e *Der Detektive Roman* del 1923-1925). *Le mythe et l'homme* di Callois sarà pubblicato nel 1964.

consumi sostituivano una visione più cauta: per Morin (1962) i mass-media e l'industria culturale assorbono le funzioni mitologizzanti prima assicurate da altre pratiche e apparati, e riescono forse anche meglio a integrare l'antagonismo endemico tra conoscenza e inconscio, razionalità e demenza, ordine e proliferazione delle fantasie magiche entro limiti sempre ridefiniti dall'immaginazione. Lo studio dei linguaggi del consumo, inaugurato dal saggio fondamentale di Morin, e la crescente attenzione sulle tecnologie, portavano a comprendere l'investimento simbolico sugli oggetti, intermediari di una mitologia quotidiana che assorbe l'angoscia del tempo e della morte colmando un osceno vuoto simbolico. Il rapporto con gli oggetti è centrale anche per gli intellettuali che riprendono – come Baudrillard (1968) – il principio post-surrealista del sogno che si incarna in realtà: la simulazione, la pratica onirica della cultura di massa, o l'accelerazione del tempo indotta dai media elettrici e poi dalle tecnologie digitali arriverebbero a svuotare di ogni sostanza "reale" i valori politici, economici, sociali. Mentre la maggior parte della intellettualità di sinistra continuava a seguire il riscoperto Lukács o Hauser (l'opera d'arte come rappresentazione dell'ideologia di un gruppo sociale, su schemi marxiani e weberiani), gli apocalittici, soprattutto dagli anni '70, sono tornati a insistere – estremizzando la linea anni '30 Mauss-Bataille – sul dominio tecnologico come pensiero magico, in cui tutto si affida alla credenza nell'onnipotenza dei segni, dei simulacri; e dove l'autonomia del virtuale porta a credere nell'esistenza della realtà solo come forma elementare di vita religiosa. Come ancora ribadiva Baudrillard negli ultimi interventi sull'attentato al World Trade Center dell'11 settembre 2001: gli avvenimenti sono ormai solo i residui di una trasparenza senza fine, i prodotti di un crimine perfetto, e senza responsabili.

Così, tra apocalittici e integrati, McLuhan non venne preso sul serio in Europa. *Understanding Media* proponeva una critica delle strutture "gerarchiche" e tayloristiche della modernità, mentre ormai si allontanava nella memoria la paura e la retorica della guerra. Ma il *focus* era contestuale alla nuova fase globalizzante delle tecnologie della comunicazione, del cinema e della televisione, di marca USA; quindi

estraneo al dibattito europeo su consumo, alienazione e massificazione (Frasca 2005). Una esigua traccia di quel libro in Italia si ritrova in *Apocalittici e integrati* di Eco (1964), dove però all'idea dinamica della mediamorfosi viene sostituito il gioco intellettualistico, divertente, tipicamente logocentrico e per questo destinato ad ampia fortuna della invarianza degli schemi: gli sceneggiati televisivi interpretati con la *Poetica* di Aristotele, la pubblicità delle saponette con l'oratoria gesuitica, le canzoni pop con Kant, e così via... Conosciuto e utilizzato dai professionisti della televisione, il *corpus* teorico della scienza dei media di McLuhan fu invece ignorato dalle università e della cultura militante¹⁴; la *Galaxy* fu tradotta in italiano nel 1976 senza reazioni, come in seguito diversi altri testi; e gran parte degli scritti letterari solo nel 2009-2010. Anche in Francia, negli stessi effervescenti anni '60 (linguistica, formalismo, nouvelle histoire, tendenze strutturaliste in psicanalisi, antropologia, sociologia e filosofia...) la possibilità di una "scienza dei media" venne praticamente scartata. «*Critique*», la rivista di Bataille, provò *pour cause* a sdoganarlo nel 1966; ma si ragionava soprattutto sulle sue affinità con Lévi-Strauss (ne scrisse anche Riesman), e con il Barthes di *Mythologies*; quasi mai fu citato direttamente da Baudrillard, e assai riduttivamente da Régis Débray, che provò a fondare una sua interessante mediologia basata su una teoria dell'immagine, negli anni '90 (Débray 1991). Dall'America si importavano le ultime elaborazioni dell'emigrazione "francofortese" sulla cultura di massa, intrecciate con le ribellioni e i nuovi orientamenti giovanili (Marcuse, Loewenthal), e dalla Germania tornava la visione tragica di Adorno di una cultura occidentale caduta in uno stato di caos e dissoluzione, dopo l'implosione della ragione illuminista nella strage, nell'orrore e nel nonsense. Calvino, Vittorini, Pasolini erano stati più coraggiosi, nelle loro discussioni degli anni '60, rispetto allo studio teorico e alle scienze umane; mentre solo con notevole cautela e tenendo ferme quanto più possibile le distinzioni tra

¹⁴ Con l'eccezione, nella neoavanguardia degli anni '60, del solo Renato Barilli, come si può vedere in una raccolta degli articoli di studiosi italiani su McLuhan (Gamaleri 2006).

letteratura e para-letteratura, tra arte e kitsch, si iniziava in Italia come altrove a studiare le produzioni *masscult* come zona di germinazione di nuove mitologie – sulla scorta di Gramsci, poi dei primi scritti di Barthes e Eco sulla cultura di massa, e solo in seguito di Lotman. I media restavano rigorosamente sullo sfondo.

Fu principalmente l'eredità di Benjamin, il cui revival ebbe una straordinaria estensione e profondità negli anni '70 e '80, a creare un terreno fertile. Alberto Abruzzese in *Forme estetiche e società di massa* (1976) ne riprese il tracciato, ricostruendo e sistematizzando i passaggi della mediamorfosi sul terreno comune fra tecnologia, media e linguaggi artistici: dal sincretismo tra i linguaggi delle avanguardie artistiche e il sistema delle arti di massa, processo tipicamente metropolitano già in corso nell'Ottocento, al passaggio di soglia decisivo con il modello industriale hollywoodiano, in grado di incorporare il linguaggio e i bisogni di immaginario del grande pubblico in costellazioni di simboli che celebrano la sacralizzazione dello spettacolo e l'essenzialità della merce come base dell'esperienza emotiva. Abruzzese, indipendentemente da Debord, è stato il principale teorico della "società dello spettacolo": dove l'investimento sentimentale e cognitivo del "pubblico" – formazione "democratica" e al tempo stesso oggetto di consapevoli politiche dei media – incontra i processi sociali dell'immaginario collettivo (Abruzzese 1973), quel gigantesco apparato produttivo che sovrintende a "grandi processi automatici ripetitivi e fantasmagorici... in cui dominano le tecniche dello choc e dell'immaginazione" (Abruzzese 1979: 23). Da Poe e dal *gothic* a King Kong, al mondo delle reti, i saggi di Abruzzese seguono le figure e le strutture dell'immaginario collettivo in transizione dagli ambienti metropolitani-elettrici a quelli digitali: modelli culturali, interiorizzati da individui e gruppi; che domandano immagini e incorporano pubblico, creando ibridi sincretici. Le tecnologie permettono di "abitare" un ambiente, un territorio, reale o virtuale, con il corpo e con la mente; dunque la trasformazione del territorio e delle tecnologie fanno emergere determinate attitudini espressive, forme estetiche sempre nuove che si stratificano e si modificano in processi osmotici (Abruzzese 1979 e 1983). Dall'esplorazione

“archeologica” benjaminiana intorno alle valenze metaforiche degli immaginari “moderni”, come il fantastico, la paura, il lusso, la cultura fisica, le esposizioni, l’eros, il *focus* si è spostato verso quella radicale trasformazione della società dello spettacolo e del consumo del secondo Novecento che ha disciolto il dominio plurisecolare del medium-scrittura, e l’autorialità di tradizione letteraria, in un ambiente plurimediale e frammentato, a dominanza audiovisuale, dominato invece dalle proiezioni del pubblico. Una cultura che ha come modello paradigmatico la televisione, un nuovo ambiente di vita dove la ripetizione strutturale della cronaca e dei format, le immagini-brandelli di memoria sostituiscono la storia, e a “segnare” investimenti più forti sono al più immaginari che provengono dal cinema americano (Abruzzese 1988 e 1995). Seguiva il graduale recupero di McLuhan da parte della stessa scuola¹⁵, che contribuiva a superare una versione abbastanza riduttiva delle teorie sui media e la letteratura, offerta in quel periodo soprattutto dai saggi – tradotti con discreta fortuna e più o meno riconducibili a Toronto – su oralità e scrittura (soprattutto Ong 1982), su scrittura e organizzazione della mente e della società nel mondo antico (soprattutto Goody 1977), sulla rivoluzione della stampa (Eisenstein 1979), e sulla storia dell’editoria (che successivamente si sviluppò per un certo periodo in Francia e in Italia, e meriterebbe una bibliografia a parte).

La scoperta dell’intreccio media/immaginari come campo di studi vero e proprio, e una seppur frammentaria mediologia della letteratura, datano quindi in Italia agli anni ’90, quando una nuova chiave di comprensione dei processi evolutivi, fra antropologia, sociologia, architettura, cinema, arte, andava indebolendo le “grammatiche” basate su una pretesa isolabilità del segno, e portava a percepire la dimensione mediale e collettiva dell’immaginario, se non ancora la deriva del medium stesso come flusso, come soggettività culturale e sociale. Contestualmente, altre intuizioni di McLuhan venivano confermate dallo sviluppo reale della cultura: la

¹⁵ Chi scrive ha contribuito a questo passaggio, anticipandolo in un saggio einaudiano su *Editoria, letteratura e comunicazione* (Ragone 1989).

globalizzazione, i caratteri fondamentali della società delle reti, mente e corpo che si decentrano strutturalmente, connettività e ibridazione, una radicale e conflittuale ristrutturazione dei media, dell'immaginario collettivo, del nostro "abitare". Il primo decennio del XXI secolo ha registrato una nuova diffusione della mediologia, e qualche tentativo di sistemazione e "classicizzazione" della tradizione (Pireddu e Serra 2013). Di contro hanno giocato una notevole resistenza verso le teorie mediologiche nei campi disciplinari di tradizione umanistica (salvo lo studio di qualche fenomeno letterario o artistico tipicamente internetico o transmediale), e la scissione sterile tra la cultura alta, ma perdente, dei sapienti e degli specialisti (che rifiutano *pour cause* l'annullamento della distanza prospettica tra osservatore e ambiente), e l'in-cultura "barbara" delle masse, meticcata dal giornalismo popolare, quella soggettività di riferimento dei mass media che viceversa è portata a rimuovere la consapevolezza dei processi a lungo termine, e a utilizzare l'apprendimento, per estendere e sfruttare serialmente la produzione... In assenza di una riflessività diffusa e profonda sui media, sul loro carattere produttivo e collettivo, domina allora un'idea di "comunicazione" ridotta a modelli di marketing quanto più possibile ingegneristici, razionali, e "linguistici" (emittente→ messaggio→ destinatario→ feedback sull'emittente), forzandone inevitabilmente la funzione di produzione e condivisione collettiva di senso. Come a fronteggiare una percezione dei cambiamenti del sensorio e della cultura che intervengono drammaticamente sulla stessa base produttiva vengono impiegate le vecchie armi dell'euforia e nell'autoipnosi di massa televisiva.

Tecnologie, media, metafore

Torniamo alle basi della nostra teoria. Nel gioco degli immaginari, dei sistemi simbolici, delle *soggettività* – corpo e mente che animano una cultura – intervengono le tecnologie, che secondo McLuhan sono *interpretazioni* dell'ambiente, e di conseguenza sono anche modi, movimenti, azioni per trasformarlo. Per induzione, provando a generalizzare ipotesi da casi concreti, a individuare un processo e a

verificarne la portata, è possibile scoprire come i media (tecnologie, forme della percezione, arti, sistemi organizzati di comunicazione) hanno interpretato e cambiato l'ambiente, in quanto *esperienza psico-sensoriale* e in quanto *esperienza di immaginari, dunque di relazioni tra luoghi e miti*. E come lo stanno cambiando. La letteratura e le arti sono testimoni della mediamorfosi, e la giocano in modi specifici che possono essere individuati, giovandosi delle loro super-attività nell'interpretazione dell'ambiente. Immersi nel flusso dell'ambiente sensoriale, tecnologico, mediale e dunque sociale, ibridante e denso di immaginari, entro il quale scorrono proteiformi identità e memoria culturale, i media artistici agiscono con particolare energia e libertà creativa, e rappresentano forme di soggettività meno riducibili di altre ad "oggetto" (se non come testimonianza musealizzata, residuo "finito" dell'esperienza di una azione rappresentativa, percettiva ed ermeneutica di un soggetto storico). Intensificano, deviano, modificano il flusso, ne remixano le correnti. Mediologia e teorie dell'immaginario consentono dunque, e anzi privilegiano, una frequentazione dell'universo delle arti nel vortice dei media (che Poe rappresentò forse in forma di *Maelstrom*)¹⁶. Alla ricerca di una percezione dell'ambiente che vada al di là della astrattezza deduttiva e spesso falsante delle relazioni "sociali", o di altri tentativi di definizione "oggettiva"; situandosi al livello della azione sensoriale, metaforica (l'esperienza di trasferimento da uno stato a un altro), e *dunque* anche cognitiva e sociale che è esercitata dalle valenze virtualizzanti, narrative e intensive delle opere d'arte.

Del resto, se la modernità, e in modi diversi anche la post-modernità, hanno attribuito alle arti caratteri di soggettività attiva nel processo, di operazione estetica-interpretativa, è perché esse sfuggono alla prevalenza, nella cultura dominante, di modelli di rappresentazione dei processi culturali prevalentemente quantitativi, economici e "oggettivi" – legati alla *forma mentis* previsionale moderna, e segnalano anche subliminalmente altri versanti di movimento e di

¹⁶ Una definizione teorica messa a punto in *Letteratura fluida* (Abruzzese – Ragone 2005: 1-27).

conflitto. Anche nel pieno della serialità di massa: perfino il cliché giornalistico avverte che quando viene creato (o “esce”) un nuovo medium (di solito lo si presenta come un *device* tecnologico), o un nuovo “prodotto” (e non importa se più o meno sperimentale in senso artistico o più seriale, più originale o più *camp*) avviene qualcosa che dà “forma” all’immaginazione, all’esperienza collettiva, intervenendo sul sensorio e sul mito. Poi, naturalmente, il cliché enfatizza eventi banali, e non ne approfondisce il senso. O più precisamente, lo rimuove.

Per tradizione, quando il sociologo arriva a prendere in considerazione i processi e le opere artistiche, lo fa perché spera che in esse si fissino, tipizzate, le strutture del mondo sociale reale, riflesse nello schermo più o meno deformante di un soggetto che vi esprime la propria concezione del mondo; e alle opere si può allora anche attribuire una funzione socializzante: comprendere i codici, le norme, e interiorizzarle. L’impianto è stato messo a punto da Weber e a modo suo da Lukács sul primo versante, e dai funzionalisti, fino a Luhmann, sul secondo; e viene comunemente utilizzato anche in chiave antropologico/simbolica o filosofica: il testo “dimostra” un modello di relazione sociale, o di altro tipo, e serve al soggetto per confermarlo. Ma le opere non sono entità oggettiva da confrontare con un’altra entità oggettiva (la società). Sono piuttosto – per il mediologo e lo studioso degli immaginari – mezzi per l’individuazione e la comprensione dell’ambiente, della soggettività io-noi, che vi si mostra per metafora; e che mediante quelle metafore spinge l’azione evolutiva della mediamorfosi, cambia se stessa, l’ambiente e chi vi abita. Ogni opera contribuisce: come nell’evoluzione biologica non è la specie ad evolvere, ma i singoli geni; così nell’evoluzione culturale, dalla caccia alla comunicazione digitale e alla globalizzazione digitale, non agisce la semiosfera, o una delle sue “lingue” o dei media, ma i singoli memi). E si tratta di processi non lineari-causali e gradualisti (nuove tecnologie→nuovi media→nuove forme della cultura), ma catastrofici e simultanei.

Su questo McLuhan è in sintonia con Lotman (e con Panofsky e Arnheim, Florensky e Vygotsky, Bachtin, Débray, Girard, e molti altri, senza dire delle intuizioni autonome di artisti d’avanguardia, da

Valéry e Kandinsky fino ai giorni nostri): le opere d'arte agiscono dinamicamente nella cultura, in quanto media e dunque in quanto soggettività mutanti e ibride esse stesse. Oggi sarebbe difficile riaprire il cantiere di Auerbach (*Il realismo nella letteratura occidentale*), dovremmo declinarlo come *I media e gli immaginari nella letteratura occidentale*. E gli archetipi critici a cui fare riferimento sarebbero Benjamin che interpreta la forma della metropoli partendo dalle metafore enigmatiche di Baudelaire, Hoffmann e Poe; McLuhan che racconta la rivoluzione culturale della Galassia Gutenberg e il suo dramma – la meccanizzazione della vita – analizzando versi di Shakespeare e Yeats; o Abruzzese che spiega l'estetica della televisione interpretando un racconto di Hawthorne¹⁷. Qualche altra esperienza si aggiunge via via all'*imprinting* tuttora attivo¹⁸, anche se essa richiede, nella attuale nuova fase di rivoluzione dei media, la consapevolezza che rileggere i classici della letteratura moderna, o gli scrittori attuali, in chiave mediologica – con tutto il loro carico di ibridazione, conflitto e doloroso adattamento – comporta, di riflesso, un nuovo tentativo di analisi di noi stessi, un'ulteriore problematizzazione del nostro essere nella contemporaneità. Si è compiuto un rovesciamento; l'energia e la pressione degli immaginari collettivi, al culmine dell'intensificazione dei mass media lungo tutto il Novecento, sembra essersi ribaltata con i nuovi personal media in una radicale *soggettivazione*. Indebolito fino a svanire e comunque super-frammentato il legame sociale, l'individuo si ritrova a dover necessariamente (e arduamente) aprirsi all'altro per costruire se stesso, in un lavoro su corpo e psiche pochissimo inserito nella società/istituzione, né in grandi metafore collettive condivise. Se l'immaginazione e il sentimento vengono condivisi attraverso i media

¹⁷ Benjamin 1939; McLuhan 1962; Abruzzese 1995.

¹⁸ Oltre a Frasca 2005, e numerosi esempi di studio mediologico sui processi di ibridazione fra cinema, televisione e letteratura, possono essere presi in considerazione i volumi collettivi: Ragone 2000, Ragone e Tarzia 2004, Ilardi 2005, Tarzia 2006, Ilardi e Martella 2007, Abruzzese e Ragone 2007, Tarzia 2009, Ragone 2009, Ilardi 2010, Capaldi 2012.

personali, tutto cambia: da un lato i media tradizionali continuano ad agire sui modelli culturali, organizzativi e ideologici normativi – che sia per ottenere un comportamento sociale considerato più utile o almeno meno dannoso, o più funzionale al profitto; dall'altro l'ambiente tende a trasformarsi in un altro modo, verso mondi di relazioni individuali, o di tribù instabili (Touraine 2013). L'intuizione e l'azione delle arti (come "playback del quotidiano") lo aveva anticipato da tempo: dalla dissociazione dell'identità (Musil, Henry Roth, Némirovsky) alla espressione eclatante del dramma della desociazione alla fine del secolo, nei suoi esiti assurdi (Houellebeck, Palhaniuk) o micronici (Zanzotto) – tra il surriscaldamento degli immaginari dei media "elettrici" e l'immaginazione individuale o di piccoli gruppi produttivi, attraverso la desociazione, il lavoro sul corpo e sulla psiche, e l'esperienza dei media stessi. La crisi "economica", o per meglio dire le trasformazioni strutturali dell'economia globale si accompagnano a una fase di crisi profonda della struttura stessa degli immaginari collettivi, che vacilla insieme alla convinzione sull'esistenza stessa della società, e alle convenzioni umanistiche e post-umanistiche sull'essere al mondo. L'emersione della Rete rende obsoleto il paesaggio spettacolare-elettrico precedente, ma intanto ne riusa e ne rende disponibili all'infinito i materiali, portando allo scoperto e intensificando fino al parossismo ciò che è proprio della nuova struttura connettiva, vale a dire il continuo, sterminato lavoro di ri/mediazione. McLuhan suggeriva di imitare il vecchio marinaio di Edgar Allan Poe, che attentamente aveva osservato i movimenti del grande gorgo: anche noi ci salveremo, studiando "l'azione del nuovo vortice sul corpo delle vecchie culture" (McLuhan 1962: 115). Ma come e cosa osservare? Di fronte alla narcosi – più che all'euforia – in corso nelle determinazioni del nostro ambiente tecnologico-cognitivo, e dunque mediale-metaforico, come si muovono, oggi, le arti, e noi con loro?

Controambiente e ibridazione

Proviamo a formalizzare ulteriormente alcuni principi tipici del metodo di analisi di McLuhan. *The Gutenberg Galaxy* inizia dalla narrativa orale antica basata sulla voce, e dagli scrittori dell'età elisabettiana che compongono i loro testi in un mondo già dotato di torchi da stampa; di qui parte una prima classificazione delle organizzazioni sociali ("orali", "scritte", "elettriche"), e una domanda di fondo sulle *cause* della rivoluzione tecnologica. Si accumulano altre tessere del mosaico: la struttura del cervello si basa su emisferi e settori diversi che presiedono a processi "razionali" e immagini; il linguaggio ha sempre natura metaforica; l'equilibrio fra corpo, tecnologie e culture è instabile; il Novecento "elettrico" è uno scenario di crisi, tensione, globalizzazione e crollo definitivo di quell'intero sistema che si era assestato da secoli intorno al dominio della scrittura. Su questa base appaiono le prime formule generali: i media come estensione dei sensi (vista, udito, tatto, ecc.) e la cultura come un processo di interiorizzazione dei media. La mente, nell'epoca della scrittura e della stampa, è stata sottomessa al dominio dell'estensione della vista; e più recentemente, a un ritorno al suono, alla voce, in un nuovo ambiente elettrico, o elettronico.

Nelle diverse tessere, vengono discussi o citati esplicitamente i riferimenti: *Empire and Communications* di Innis (1950); le tesi di Parry sull'epica antica, che risalgono agli anni '20; Gombrich, Panofsky; *L'apparition du livre* di L. Febvre e H. J. Martin, tra i fondatori delle "Annales" francesi (1958); tra le righe e nelle note compaiono Cassirer, Huizinga, Popper, Auerbach, Curtius, Frye, Gilson, Maritain, Sartre, Lowenthal, Polanyi, Einstein, Eliade, Frazer, R. Williams; e decine di americani, per lo più psicologi, antropologi come E. T. Hall e scienziati. Una simile capacità di integrare teorie e ambiti così diversi è chiamata in causa per sostenere un tentativo di corto-circuito effettivamente rivoluzionario e ambizioso, perché in effetti McLuhan vuole qui fare conti definitivi con la modernità e la sua ultima incarnazione tayloristica, e vuole giustificare radicalmente la sua previsione di una

implosione senza ritorno del forzoso compromesso novecentesco tra l'energia del big bang elettrico e l'ordine della scrittura. È il vero centro di interesse del libro. L'ascesa e la catastrofe della civiltà gutenberghiana, narrata radunando e assemblando materiali diversi, illuminazioni, e macerie, dall'antichità a James Joyce, è la piattaforma di lancio per il decollo di un'altra storia – quella dei mass media dell'era elettrica, che funziona secondo diversi principi. E la letteratura è chiamata continuamente in causa proprio per il suo ruolo di denuncia, di rappresentazione del conflitto interiore contro il letto di Procuste della civiltà meccanica governata dal medium-stampa. Le "finestre" di McLuhan cercano conferme in ogni direzione, chiamando in causa processi artistici, e strutture percettive/mediali: le invenzioni scientifiche e artistiche dei Greci basate sull'interiorizzazione della logica alfabetica attraverso un punto di vista astratto, simile a quello medievale; la coincidenza fra la prospettiva nella pittura del Rinascimento e lo stabilizzarsi di una mente fondata sul punto di vista fisso; la "chiusura" spaziale del sensorio tra Cinque e Seicento e la desacralizzazione della cultura in quella "macchina" della parola scritta, che non era ignota alla civiltà romana, e alla scolastica medievale (dove tuttavia, la lettura era ancora prevalentemente ad alta voce, e il rapporto fra scrittura e lettura restava fondamentalmente performativo e dialogico). In sostanza: la "macchina" gutenberghiana non è data dalla mera tecnologia, che viene piuttosto a integrare un complesso dispositivo, costituito dall'interazione di ogni genere di medium/metafora che contribuisca ad artificializzare e organizzare i processi culturali basandosi sull'asse tra parola spazializzata e fissa, occhio, e cervello.

Su queste basi McLuhan prova a definire le leggi generali dell'ambiente-Galassia: i processi di azione/reazione meccanica; la tendenza a non coinvolgere il sensorio nel suo insieme, ma un solo senso; un tempo lento, differito; l'isolamento del segmento singolo di tempo, e quindi un senso del tempo cinematografico e sequenziale; il punto di vista fisso; la mono-fonia; il processo di de-tribalizzazione e di desacralizzazione; il dominio del pensiero logico e della conoscenza applicata; la specializzazione dei media; il prevalere di una forma

mentis machiavellica e mercantile; l'omogeneizzazione dei linguaggi nella comunicazione di massa; la standardizzazione e la centralizzazione tipica delle forme statuali delle nazioni moderne; l'individualismo e l'ostilità al governo in quanto ente collettivo. La particolare insistenza sul tema della desacralizzazione, in dialettica con i libri di Mircea Eliade, serve a dimostrare che nella nuova epoca "elettrica" i tratti non-razionali riaffiorano per il capovolgimento del sensorio, dalla vista all'udito e al tatto, e la mente può tornare ad accogliere il pensiero mitico (e qui McLuhan sembra anticipare teorie di Durand, e attualmente di Maffesoli). In futuro potrebbe essere possibile abbandonare il "confinamento" fra i diversi aspetti dell'esperienza, e passare da una dimensione culturale e sensoriale all'altra, usando "multipli modelli di ricerca sperimentale". L'ibrido, il multiplo, il simultaneo, sono secondo McLuhan i soli approcci scientifici possibili, nella metamorfosi più o meno rapida e violenta dei media. E in fin dei conti il libro tende a non ipostatizzare eccessivamente la forza dominante della Galassia: solo più o meno un terzo dell'arco cronologico della scrittura è stato "tipografico", imponendo attraverso la stampa una meccanizzazione della mente; ora si può rimettere a fuoco quel movimento, e osservarne gli effetti ex-post, mentre si sta vivendo in pieno una nuova fase. Che non esclude affatto, e anzi implica forme di compromesso fra il mondo elettrico e la scrittura: così per esempio il "ritorno" del primitivismo con le avanguardie artistiche del primo Novecento, e la "sacralizzazione" della tecnologia da parte di Marinetti e di altri, sarebbero esperimenti ibridi, "banalizzazioni ancora meccaniche" del gigantesco risprofondamento della cultura nel primato dell'orecchio. La Galassia Gutenberg si dissolse teoricamente nel 1905 con la scoperta dello spazio curvo, ma in pratica essa era già stata invasa dal telegrafo due generazioni prima... Anzi, è stato proprio il "denudamento della vita conscia e la sua riduzione ad un unico livello" nel tritacarne gutenberghiano a produrre – sulla lunga durata, come sfondo implicito ed oppositivo della civiltà della stampa – il nuovo mondo dell'inconscio individuale e di quello collettivo. Esso organizza i suoi archetipi come sorgente della comunicazione di massa, fin dal XVII secolo (McLuhan 1962: 320-322):

e qui siamo vicinissimi alla sociologia dell'immaginario post-Durkheim.

In sintesi, un primo principio di analisi, già chiaro nella *Galaxy* e poi continuamente ribadito nelle opere successive di McLuhan, è che più e diversamente dagli altri media le arti si costituiscono come *controambiente conoscitivo/creativo*, che lavora sulle strutture e le figure della cultura per crearne altre, dotate di un particolare orientamento sensoriale e metaforico, particolare quanto a ostensività e valore simbolico. A che serve il controambiente? Su questo punto, le idee sono vicine a quelle dell'ultimo Foucault (1982): serve come esperienza del corpo-mente, che portata a un certo livello di consapevolezza può servire a curare se stessi. E la comunità nel suo insieme. La cultura in quanto estensione della mente/corpo genera via via le sue protesi tecnologiche, in un parallelismo costante tra esterno e interno, tra "artificiale" e "naturale"¹⁹ Per McLuhan, che seguiva le linee più avanzate della neuropsichiatria e della psicologia del suo tempo, confermate del resto dall'evoluzione attuale delle neuroscienze²⁰, la comunicazione umana «poggia essenzialmente su una infrastruttura psicologica e culturale di intenzionalità condivisa, originatasi durante l'evoluzione a sostegno delle attività di collaborazione», e basata su «abilità socio cognitive per creare insieme con gli altri attenzione congiunta (e altre forme di terreni concettuali comuni)», insieme a «motivazioni (e addirittura regole) pro sociali volte all'aiuto e alla condivisione». Il soggetto e l'oggetto si danno senso in una relazione intenzionale pragmatica (richiedere, informare, condividere); il senso nasce sulla base di apprendimento (simulazione, sviluppo), in modo connettivo (la mente estesa di Bateson), per essere percepito dagli altri. La comunicazione quindi solo euristicamente può essere ridotta all'idea "linguistica" di trasferimento di informazione, figlia della

¹⁹ Sulla stessa linea si erano posti Florenskij 1919, e poi Vygotsky 1934, riscoperti recentemente come progettisti di una semantica dell'artificiale come universo organico, olistico, naturalizzante.

²⁰ Damasio 1994.

Galassia: è invece e sempre osservazione, simulazione, immaginazione, e apprendimento (con il corpo-mente) in contatto con la comunità.

Un secondo principio essenziale riguarda il gioco strutturale dell'ibridazione, dove ogni linguaggio artistico, ogni autore e ogni opera gioca una sua specifica partita. La letteratura, rispetto alle arti "figurative" ha sfruttato per molti secoli una sua maggiore versatilità²¹, perché la parola scritta, nel tentativo di ri/mediare tutti i sensi e i media disponibili, ibridandoli con ogni tipo di immaginazione (visiva, auditiva, tattile, ecc.), era più libera rispetto ai limiti fisici non superabili entro i quali poteva darsi la rappresentazione visiva o plastica, e a quelli di durata del teatro. Gli equilibri sono naturalmente cambiati con la simultaneità e la potenza ri/mediatrice dei mezzi elettrici, con anticipi per esempio nel buio, nella luce e nell'apparizione fantasmatica dell'immagine, e nel coinvolgimento profondo del suono previsti dallo spettacolo "totale" wagneriano. Ma la letteratura ha appreso ad agire anche nel nuovo ambiente, ibridando continuamente "architetture" o "macchine" o "flussi" mediali, segnalando direzioni e conflitti della mediamorfosi e offrendosi come campo di esperienza fondamentale di quelle derive e di quelle lacerazioni. Torniamo al ruolo delle arti nel ciclo mediamorfosi-innovazione tecnologica, in cui esse sono strettamente implicate. Tema portante della *Galaxy* è il rapporto scrittura-concettualizzazione: «E' indubbio – scrisse il simbolista Edgar Allan Poe – che il semplice atto di porre mano alla penna tende in notevole misura a dare logicità al pensiero». La scrittura lineare e alfabetica rese possibile l'improvvisa invenzione di "grammatiche" di pensiero e di scienza da parte dei greci. Queste grammatiche, cioè queste esplicitazioni di processi individuali e sociali, consistevano nella visualizzazione di funzioni e di rapporti non visivi. La tecnica dei copisti nel tardo Medio Evo «confermò ed estese» l'innovazione che incubava da secoli riguardo alla possibilità di stabilizzare la percezione visiva in immagini fisse (McLuhan 1962: 174). Ma già dall'antichità era iniziato il processo di distacco dell'immagine

²¹ Su questi temi insistono più volte lavori successivi, soprattutto *From Cliché to Archtype* (McLuhan 1970).

dal corpo, e su questo piano la scrittura e le arti visive hanno a lungo collaborato tra loro sperimentando mutamenti nella percezione e nelle pratiche rituali, narrative, e sociali; di lì *deriva* l'innovazione tecnologica (dopo l'officina dei copisti, la tipografia, ma anche per esempio l'invenzione di macchine per il calcolo veloce, o la notazione musicale standard). Con l'estensione e diffusione di nuove tecnologie e modelli, impliciti nella nuova tecnologia della scrittura standardizzata e riproducibile, e più tardi dell'immagine standardizzata e riproducibile (ed è uno dei tanti rinvii possibili a Benjamin) arrivò la grande trasformazione della modernità, la macchina-Galassia che si affermò sulle ceneri dell'immagine/organismo plastico, sostituito dal "punto di vista" razionalizzante e dalla "magia" meccanica e riproduttiva della "camera obscura" cinque-seicentesca.

Il ciclo evolutivo dei media comporta trasformazioni continue, o rivoluzioni radicali – come quella attuale della cultura basata su media digitali, estesa almeno come fu estesa la rivoluzione della stampa. I loro effetti di ristrutturazione anche distruttiva sono accompagnati e attenuati, secondo McLuhan, dall'ibridazione indotta attraverso strutture di interfaccia (ad esempio il Rinascimento fu una «zona d'incontro tra il pluralismo medievale e l'omogeneità moderna del meccanismo – una ricetta di attacco fulmineo e di metamorfosi», tanto che «fino a più di due secoli dopo l'invenzione della stampa nessuno fu in grado di scoprire come mantenere un unico tono o atteggiamento per tutta un'opera in prosa» (McLuhan 1962: 195-198). Le grandi metamorfosi del sensorio, dei media e della cultura richiedono infatti strategie attive di adattamento, soprattutto nel colmo di un ottundimento collettivo che è provocato proprio dall'estensione e interiorizzazione delle nuove tecnologie. Così, da un lato la forma mentis "tipografica" tra Seicento e Settecento ha stretto il suo intreccio in una organizzazione sociale "nazionale" che richiedeva sempre maggiore interdipendenza, regolazione, calcolo, istituzionalizzazione; e che riduceva via via gli uomini a espressione della macchina, in possesso di un pensiero statico, ma «non in grado di intenderne le configurazioni» (Innis). Ma nello stesso tempo, nel seno di quella cultura nuove sensibilità artistiche, considerate outsider, alienate,

preparavano il ritorno del magico, dell'incantamento: il nuovo uomo integrale, cioè intuitivo e irrazionale dell'era elettrica, il "ritorno all'orecchio", all'audio-tattile.

Il campo delle arti è insomma una zona di ibridazione e di interfaccia, che consiste sia nel corroborare attraverso movimenti metaforici i processi di "rapida traduzione" e rivolgimento o rovesciamento di una cultura investita dal cambiamento tecnologico, sia nell'estendere i nuovi modelli della soggettività al corpo della cultura (e sono soprattutto le arti di massa, le arti popolari e seriali ma ad alto tasso di creatività artigiana ad assolvere questo compito); sia nel coltivare sensibilità aliene e nel rappresentare l'endemica schizofrenia indotta dal conflitto mediale, sia nel formalizzare sperimentalmente nuove configurazioni del sensorio e dell'ambiente. Si tratta in sintesi di quattro movimenti, spesso sincronici: accompagnare e rappresentare il cambiamento, estendere le innovazioni, dare forma al conflitto e a sensibilità diverse, e sperimentare²².

Riguardo al lavoro di ibridazione che le arti compiono sulle tecnologie del sensorio e dei media è abbastanza chiaro cosa McLuhan intenda; e diversi flash nella *Galaxy* – e tanti altri nei lavori successivi – contengono ulteriori intuizioni sul funzionamento delle arti a livello delle figure metaforiche. Ciò che si nota è soprattutto la dinamica figura/sfondo (che via via si complica nei quattro movimenti: intensificazione, rovesciamento, rimozione, recupero): una figura o struttura che era sullo sfondo, e di cui avevamo una percezione sfocata, si intensifica, diventa dominante ed emerge in primo piano; la scena così si rovescia, il sensorio, la ri/mediazione e l'immaginario collettivo si danno una nuova configurazione; ampi tratti delle vecchie figure e strutture non vengono più percepiti od elaborati culturalmente e diventano obsoleti, mentre altre forme vengono recuperate dal passato (e nelle arti esse tornano spesso inaspettate e perturbanti...).

È vero che disponiamo oggi di una ingente mole di materiali e sondaggi sui campi metaforici in letteratura, sia figurali, sia strutturali

²² McLuhan 1988.

(citeremo fra i maestri dei soli studiosi degli immaginari almeno Kracauer, Benjamin, Bachtin, Barthes, Abruzzese), e che siamo spesso in grado di ricostruire la loro migrazione dai libri e dai giornali verso il cinema e il fumetto, e di lì in una circolazione transmediale, che include vecchi e nuovi media, tv, romanzo, il web e i videogames, l'intrattenimento e il marketing. Ma quello che dovrebbe essere il portato di un'interpretazione mediologica è la possibilità di individuare i grandi campi metaforici della creazione artistica lungo la diacronia per trovare di quelle comparse una spiegazione (quando, come e perché dilaga il racconto di fantasmi? la presenza e la paura del doppio? l'androgino? il mutante?). E di ricostruire movimenti metaforici complessi (come si è tentato di fare su autori-chiave come Conrad, Kafka o Beckett²³). Per semplificare, provo a tenere insieme su questo punto uno dei flash di McLuhan e una mia riflessione su Zola. Tra gli appunti in appendice alla *Legge dei media* (1988) c'è un'osservazione sulla radio: nell'ambiente radiofonico, mentre si intensifica la diffusione e la multilocalizzazione del comunicare, il mondo "oggettivo" e prospettico si capovolge in un "cinema sonoro", dove gli spettatori diventano attori: ciò che spiegherebbe in termini metaforici dell'immaginaria invasione dei marziani messa in scena da Orson Welles. Dallo sfondo – che è quello di una intensa sensibilità degli anni '30 americani (e non solo) per il rischio di una liquefazione (tipici, come spia, la fobia dell'etilismo e il proibizionismo) – emerge in primo piano una istintiva e anche minacciosa paura tribale dell'invasione, che tende a rimuovere tutto l'apparato della razionale modernità occidentale. Ma chi studia la letteratura può rintracciare quella paura immersiva, tipicamente metropolitana, nella sua lunga storia, assai precedente rispetto alla radio e al cinema sonoro. La tecnologia del racconto, che utilizzava in senso massmediale l'orrore spettacolare già dal medio Cinquecento, ha sperimentato e preparato – in particolare con Flaubert e più ancora con Zola – quel rovesciamento, in cui i lettori diventano spettatori-attori, in un ambiente multi prospettico e saturo di sensazioni visive e audio-tattili fuse in impianti

²³ Cfr. n.19.

sinestetici; in quell'esperienza tornano con ancora più forza che nella "distanza" messa in scena dal romanzo libertino o dal realismo primo-ottocentesco le pulsioni del corpo e una quantità di zone rimosse; e divengono rapidamente obsolete le abitudini intensivamente prospettiche e loquacemente giudiziose accumulate dalla lunga tradizione del racconto in prosa. Inizia una storia – che va da allora sino ancora ad oggi – fatta dalla continua invenzione di forme-interfaccia ibride, che soprattutto nella *pop culture*, in cui resta centrale la serialità televisiva, tendono ad attenuare, mediandola con diverse "ragioni", la forma estetica immersiva dominante. Fino alla partecipazione individuale diretta del videogame.

Ma concludiamo con la questione che più di tutte intrigava McLuhan: il carattere fondamentalmente schizofrenico della letteratura. Lo spiega una delle "tessere" iniziali e fondamentali della *Galaxy*²⁴, sormontata dalle una delle sue epigrafi-slogan: LA SCHIZOFRENIA È FORSE UNA CONSEGUENZA NECESSARIA DELL'ALFABETIZZAZIONE. La cultura del mondo occidentale letterato e a lungo plasmato dalla stampa prevede una mediazione in cui l'io "governa" un gran numero di oggetti e di eventi fissi e preformati, che lo costringono a pensare in termini di rapporti spazio-temporali e di causalità meccanica, «circondato da una tecnologia visiva, astratta ed esplicita, di tempo e spazio uniformi in cui ogni causa è efficiente e sequenziale, le cose si muovono e accadono su piani singoli in ordinata successione». Mentre nelle culture orali, nel mondo «caldo e iperestetico», dell'orecchio, le parole hanno un potere magico, nel mondo dell'occhio, «relativamente freddo e neutro», soprattutto da quando la stampa ha intensificato ulteriormente la diffusione e la centralità culturale delle tecnologie visive dell'alfabeto fonetico, modella le parole come parte di un processo seriale, meccanico e astratto. Tra i due mondi si apre una frattura, nel seno stesso della mente: «da ciò segue, naturalmente, che l'uomo letterato, così come lo incontriamo nel mondo greco, è un uomo diviso, uno schizofrenico, e tali furono tutti gli uomini letterati da quando fu inventato l'alfabeto

²⁴ McLuhan 1962: 42-49.

fonetico», che porta con sé la detribalizzazione, e una via “obbligata”, irreversibile, verso la libertà e l’individualizzazione. Su questa base, McLuhan costruisce nella *Galaxy* una sua interpretazione del *King Lear* di Shakespeare, sul piano sia metaforico che microtestuale-sensoriale.

In senso inverso, e ricomponendo la scissione, si torna dall’occhio all’orecchio: «oggi qualsiasi bambino occidentale cresce di nuovo in un simile mondo magico e ripetitivo allorché ascolta la pubblicità alla radio e alla televisione». Ma oggi sappiamo che la scissione tra controllo logico e passione immersiva, tra pensiero superiore e corpo, e il conflitto tra media nel seno stesso della mente restano evidentemente aperti: gli ambienti massmediali da oltre un secolo ci allenano alla schizofrenia interpretandola come una ovvia condizione metropolitana, fino all’estremo del post-umano... Su questo McLuhan coltivava alcune illusioni.

Il frammento iniziale della *Galaxy* si chiude spostandosi rapidamente tre secoli dopo Shakespeare (e dopo Cervantes, altro grande tema per McLuhan). Siamo a un epigramma assai criptico di Yeats negli anni Trenta del Novecento, quando la macchina gutenberghiana è ben oltre il tramonto, e le arti ne danno reinterpretazioni ex-post²⁵. I versi ci mostrano Locke, il grande anticipatore fine-Seicento della filosofia dei Lumi, caduto in deliquio, in un giardino morto. Dove il giardino «sta a significare l’intreccio di tutti i sensi in armonia organica»; e la morte del giardino va messa in relazione al «trance ipnotico provocato dall’accentuazione della componente visiva dell’esperienza fino al punto in cui essa riempì tutto il campo dell’attenzione». Qui la metafora poetica della crisi terminale dello spazio/tempo meccanico ne rappresenta in chiasmo temporale – e malinconicamente – gli inizi: l’interiorizzazione della tecnologia alfabetica, portata al massimo grado di surriscaldamento dalla stampa, l’io diviso e schizofrenico come i suoi sensi, la riduzione del corpo a involucro... In uno squarcio di analisi testuale, si condensa il nucleo della scienza dei media, inscindibile dall’immersione “nel playback delle arti”.

²⁵ McLuhan 1962, 41-42

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto, *Forme estetiche e società di massa*, Venezia, Marsilio, 1973.
- Id., *La Grande Scimmia. Mostri, vampiri, automi, mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, Napoleone, 1979.
- Id., *Archeologie dell'immaginario. Segmenti dell'industria culturale tra '800 e '900*, Napoli, Liguori, 1988.
- Id., *Il corpo elettronico*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.
- Id., *Lo splendore della TV. Origini e destino del linguaggio audiovisivo*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Id., *La bellezza per te e per me*, Milano, Bompiani, 1998.
- Id., *L'intelligenza del mondo, fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*, Roma, Meltemi, 2001.
- Abruzzese, Alberto – Isabella Pezzini (eds.), *Dal romanzo alle reti, soggetti e territori della grande narrazione moderna*, Torino, Testo&immagine, 2004.
- Abruzzese, Alberto – Ragone Giovanni (eds.), *Letteratura fluida*, Napoli, Liguori, 2007.
- Abruzzese, Alberto, *Il crepuscolo dei barbari*, Milano, Bevivino Editore 2011.
- Alt, Peter-André, *Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen*, Beck, München, 2009.
- Benjamin, Walter, "Su alcuni motivi in Baudelaire" (1939), *Opere complete. VII. Scritti 1938-1940*, Torino, Einaudi, 2006.
- Baudrillard, Jean, *Le Système des objets: la consommation des signes*, Paris, Gallimard, 1968.
- Capaldi, Donatella (ed.), *Kafka e le metafore dei media*, Napoli Liguori, 2012.
- Damasio, Antonio, *Emotion, Reason and the Human Brain* (1994), trad. it. *L'errore di Cartesio. Emozione, ragione e cervello umano*, Milano, Adelphi, 1995.
- Débray, Régis, *Cours de médiologie générale*, Gallimard, Paris, 1991.

- Id., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Paris, Gallimard, 1991.
- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964.
- Eisenstein, Elizabeth, *The Printing Press as an Agent of Change* (1979), trad. it. *La rivoluzione inavvertita*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Elias, Norbert, *Der Gesellschaft der Individuen* (1987), trad. it. *La società degli individui*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Florenskij, Pavel A., *La prospettiva rovesciata e altri scritti* (1919), Roma, Casa del libro, 1983.
- Foucault, Michel, *Technology of the Self: A Seminar with Michel Foucault* (1982), trad. it. *Un seminario con Michel Foucault. Tecnologie del sé*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992.
- Frasca, Gabriele, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale*, Roma, Meltemi, 2005.
- Gamaleri, Gianpiero (ed.), *Understanding McLuhan. L'uomo del villaggio globale*, Roma, Kappa, 2006.
- Goody, Jack, *The Domestication of the Savage Mind* (1977), trad. it. *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, FrancoAngeli, 1981.
- Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Alcan, 1925.
- Ilardi, Emiliano, *Il senso della posizione. Romanzo, media e metropoli da Balzac a Ballard*, Roma, Meltemi, 2005.
- Ilardi, Emiliano – Martella, Giuseppe (eds.), *Hi-story. Riscritture della storia nella fiction contemporanea*, Napoli, Liguori, 2007.
- Ilardi, Emiliano, *La frontiera contro la metropoli. Spazi, media e politica nell'immaginario americano*, Napoli, Liguori, 2010.
- Janouch, Gustav, *Colloqui con Kafka*, Milano, Martello, 1952.
- Le Goff, Jacques, "Memoria", *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, VIII.
- McLuhan, Marshall, *The Mechanical Bride, Folklore of Industrial Man*, New York, The Vanguard Press, 1951a.
- Id., "Joyce, Aquinas and the Poetic Process", *Renascence*, IV.1 (1951b).
- Id., "Tendenze classiche della critica" (1958), *Letteratura e metafore della realtà*, III. *Il mito e la rappresentazione artistica*, Ed. Marco Pigliacampo, Roma, Armando, 2011: 13.

- Id., "Joyce as a Critic", *The Critical Writings of James Joyce*, Eds. Ellsworth Mason – Richard Ellmann (1959), trad. it. *Letteratura e metafore della realtà, II. La critica letteraria*, Ed. Silvia D'Offizi, Roma, Armando, 2010: 11-12.
- Id., *The Gutenberg Galaxy, The Making of Typographic Man* (1962), trad. it. *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1976.
- Id., *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), trad. it., *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Garzanti, 1977.
- Id., "Playboy intervista Marshall McLuhan", *Playboy Magazine*, 3 (1969a), trad.it. <https://sites.google.com/site/uominieculture/people/marshall-mcluhan/intervista-mcluhan-1969>.
- Id., *From Clché to Archetype* (1970), trad. it. *Dal cliché all'archetipo*, Milano, SugarCo, 1984.
- Id., *The Interior Landscape* (1969b), trad. it. *Il paesaggio interiore. La critica letteraria di Marshall McLuhan*, Milano, SugarCo, 1994.
- McLuhan Marshall – Erik McLuhan, *Laws of Media. The New Science* (1988), trad. it. *La legge dei media. La nuova scienza*, Roma, Edizioni Lavoro, 1994.
- Morin, Edgar, *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse* (1962), trad. it. *L'industria culturale: saggio sulla cultura di massa*, Bologna, Il Mulino, 1963.
- Ong, Walter, *Orality and Literacy. The Tchnologizing of the Word* (1982), trad. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Pireddu, Mario – Serra, Marcello (eds.), *Mediologia. Una disciplina attraverso i suoi classici*, Napoli, Liguori, 2012.
- Ragone, Giovanni, "Editoria, letteratura e comunicazione", *Letteratura italiana. Storia e Geografia. III. L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989: 1078 sgg.
- Id., *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno*, Torino, Einaudi, 1999.
- Id., *Introduzione alla sociologia della letteratura. La tradizione, i testi, le nuove teorie*, Napoli, Liguori, 2000.

- Id., *L'editoria in Italia. Storia e scenari per il XXI secolo*, Napoli, Liguori, 2005.
- Ragone, Giovanni – Tarzia, Fabio (eds.), *Mutazioni. La letteratura nello spazio dei flussi*, Napoli, Liguori, 2004.
- Ragone, Giovanni (et al.), *Classici dietro le quinte. Storie di libri e di editori. Da Dante a Pasolini*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- Ragone, Giovanni, "Memoria", *Enciclopedia*, Ed. Alberto Abruzzese, Torino, Utet, 2014.
- Simmel, Georg, *Lebensanschauung. Vier metaphysischen Kapitel* (1918), trad. it. *Intuizione della vita. Quattro capitoli metafisici*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997.
- Tarzia, Fabio (ed.), *Cuore di tenebra 2006, Metafore conradiane: media, corpi e immaginari*, Napoli, Liguori, 2006.
- Tarzia, Fabio, *Mondi minacciati, La letteratura contro gli altri media*, Napoli, Liguori, 2009.
- Touraine, Alain, *La fin des sociétés*, Paris, Seuil, 2013.
- Vygotsky, Lev Semënovič, *Istorij raz'uitija vyssich psichiceskich funkcij* (1931), *Storia dello sviluppo delle funzioni psichiche superiori*, Firenze, Giunti, 2009.

L'autore

Giovanni Ragone

Giovanni Ragone, ordinario di sociologia dei processi culturali alla Sapienza Università di Roma, direttore del Centro interdipartimentale DigiLab. Campi di interesse: media, letteratura e arti, editoria, comunicazione dei beni culturali e ambienti digitali.

Tra gli scritti: *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al postmoderno* (1999); *Introduzione alla sociologia della letteratura* (2000); *Per una mediologia conradiana* (2006); *Classici dietro le quinte* (2009); *Il Castello e le metafore dei media* (2012).

Email: giovanni.ragone@uniroma1.it

L'articolo

Data invio: 30/08/2014

Data accettazione: 30/10/2014

Data pubblicazione: 30/11/2014

Come citare questo articolo

Ragone, Giovanni, "Per una mediologia della letteratura. McLuhan e gli immaginari", *Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, Ed. L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero, *Between*, IV. 8 (2014), <http://www.Between-journal.it/>.